

Bouko, C. (2010). "Texte et danse dans le théâtre postdramatique : Le Bazar du homard de Jan Lauwers". *Etudes théâtrales* (45), 158-164.

## Texte et danse dans le théâtre postdramatique *Le Bazar du homard* de Jan Lauwers

Catherine Bouko

Docteur en Arts du spectacle, Catherine Bouko travaille au sein de la filière « spectacle vivant » de l'Université Libre de Bruxelles. Ses travaux portent essentiellement sur la réception des formes contemporaines du spectacle vivant. Sa bibliographie comprend : « L'énonciation postdramatique entre phénoménologie et sémiologie : l'apport de la théorie des vecteurs de Patrice Pavis », in Claire Despierres *et al.* (dir.), *La Lettre et la scène. Linguistique du texte théâtral*, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 273-281 ; « Koffi Kwahulé et Jan Lauwers : une musicalité au-delà du drame », in *Africultures* n. 77-78, 2009, p. 34-41 ; « Le théâtre postdramatique et l'adaptation », in *Degrés* n. 134-135, 2008, p. 9-17.

Amorcée en 1880 selon Pierre Szondi<sup>1</sup>, la crise de la représentation aurait atteint son paroxysme dans les années cinquante et soixante avec l'œuvre emblématique de Samuel Beckett. Pour Denis Guénoun<sup>2</sup>, la fin du XX<sup>e</sup> siècle est dominée par une question centrale : comment faire du théâtre après cet artiste de génie, qui a apporté une réponse radicale à la crise de la représentation ? À l'aube des années quatre-vingt, un pan du théâtre expérimental s'engage dans la voie *postdramatique*<sup>3</sup> : ces formes spectaculaires se dégagent du drame, entendu comme principe organisateur de la *représentation* théâtrale du monde ; elles déconstruisent le texte, abandonnent les personnages et les dialogues, mettent en place une « dramaturgie visuelle »<sup>4</sup> et proposent un traitement postdramatique du corps.

### Le traitement postdramatique du corps

Explorer les possibilités spectaculaires du corps constitue un enjeu central de l'esthétique postdramatique. Le traitement corporel dramatique fait place à des procédés de *mise-en-chair* postdramatique, c'est-à-dire d'approche du corps en tant que matériau autonome et non plus en tant que relais de la représentation du monde. La danse constitue un moyen scénique fréquemment sollicité pour cette exploration scénique.

Michel Bernard<sup>5</sup> souligne combien la notion de corps présuppose une approche préétablie de celui-ci. L'usage de ce terme renverrait au processus de *dénaturalisation* de notre rapport au monde : la perception serait réduite à l'information ; l'*ex-expression*<sup>6</sup> renverrait à la communication. Dans la société occidentale contemporaine, le corps se manifeste en tant que *discours*. L'avènement de l'art contemporain a permis de déconstruire ce modèle. La totalité signifiante du corps fait place à une autre dimension corporelle : sa réalité physique – ses circuits énergétiques, ses tensions internes, etc.

D'après Lehmann, le théâtre postdramatique est celui de la « corporalité autosuffisante »<sup>7</sup> : le corps se dégage de la dimension discursive pour apparaître dans ses intensités internes, en tant que pure *présence*. Il est question de *présence* dans la mesure où la corporalité ne sert aucun discours dramatique. La présence scénique est néanmoins toujours signifiante ; elle ne peut être ontologique. Eugenio Barba souligne la contradiction inhérente à la présence scénique : « [...] l'acteur de la pure présence [est un] acteur représentant sa propre absence »<sup>8</sup>. Qu'elle soit dramatique ou postdramatique, la corporalité scénique ne relève pas du corps ontologique.

Les pratiques spectaculaires qui nous occupent ont pour objet la déconstruction du corps en tant que lieu d'inscription sociale, mais créent invariablement un nouveau discours sur celui-ci. Du point de vue postdramatique, le corps en tant que relais dramatique est déconstruit au profit d'une approche performantielle.

### Le corps en pesanteur

L'exploration du corps en tant que *présence*, libéré des codes dramatiques, se concrétise dans une recherche sur le rapport entre l'homme et la machine dans *End* de Kris Verdonk. Chaque performeur y est soumis à une difficulté physique : l'un tire un poids de quatre-vingts kilos ; l'autre meut son corps avec un lourd contrepoids, etc. Un performeur est enfermé dans une cabine mobile et lit en anglais un texte à peine audible. Du point de vue dramatique, l'action scénique est extrêmement réduite. Les mouvements ne dénotent rien ; ils valent pour eux-mêmes, dans l'exploration des moyens d'expression du corps aux prises avec la pesanteur.

### **Maintenir ici la mention de place d'une photo**

Photographie: *End* de Kris Verdonk © Catherine Antoine

La réappropriation postdramatique de la pesanteur du corps rejoint les préoccupations de la danse contemporaine. Contrairement au corps classique qui nie la gravité en s'élançant, les performeurs postdramatiques manipulent et interrogent leur pesanteur. Le corps assume sa masse et s'en amuse. Les jambes sont libérées de leur rôle de support ; le corps se déhiérarchise. Grâce aux harnais qui les soutiennent, les performeurs parviennent à effectuer des mouvements de jambe qui se dégagent de leur fonction de point d'appui. Dans *End*, toute la performance de Claire Croizé est centrée sur la désarticulation anatomique de son corps. Le rapport entre le corps et le sol est modifié : le contact n'est plus déterminé par la pesanteur.

Laurence Louppe évoque les fonctions organique et philosophique du sol, en tant que « [...] corps de nos appuis, [le] corps substitut [...] »<sup>9</sup>. *End*, en s'opposant à cette approche du sol, transforme celui-ci en un élément chorégraphique à part entière, délivré des lois physiques et philosophiques généralement rencontrées. *End* invite le spectateur à une autre approche de l'espace, notamment par de nouvelles expériences d'appuis.

Le traitement postdramatique du corps ne concerne pas uniquement les spectacles qui délaissent la plupart des codes dramatiques. À l'instar du *Bazar du homard*<sup>10</sup> de Jan Lauwers, certaines productions spectaculaires explorent cette problématique tout en conservant une certaine organisation dramatique. De la confrontation entre la danse et le drame naît une *esthétique de la mise en tension*, qui questionne les rapports entre ces deux disciplines artistiques.

### **L'esthétique de la mise en tension dans *Le Bazar du homard* de Jan Lauwers**

Dans ce spectacle, le texte n'est pas relégué au second plan, mais demeure néanmoins privé de son autorité sur les autres signes. Loin de tout textocentrisme, les autres composantes scéniques ne sont pas au service de l'énonciation du texte : la scénographie propose une « dramaturgie visuelle » non dramatique et la danse contemporaine s'immisce fréquemment dans le dispositif scénique. La confrontation entre les univers dramatique et chorégraphique donne toute sa force au spectacle.

Selon Deborah Jowitt<sup>11</sup>, la relation dialectique entre la danse pure et la danse théâtrale caractérise toute la danse occidentale. Dans *Le Bazar du homard*, Jan Lauwers étudie les rapports possibles entre le théâtre, la danse « pure » et la danse théâtralisée. L'artiste a recours à plusieurs procédés pour faire apparaître la confrontation entre le drame et la performance dansée valant pour elle-même.

Texte et univers scénique se confrontent par leur indépendance respective, balançant constamment le spectateur entre ces deux registres. Tantôt les dimensions visuelle et performantielle accompagnent le texte, tantôt elles s'en éloignent pour faire apparaître leur puissance autonome.

Il paraît possible de distinguer quatre rapports dialectiques entre le drame et la danse dans ce spectacle : l'opposition, la fusion, l'intégration et le détachement. Ils illustrent les possibilités de dialogue infinies entre ces deux registres spectaculaires, au sein même d'une seule création.

#### **1. Mise en tension et opposition**

Lors des premières minutes du *Bazar du homard*, les performeurs exécutent des mouvements tout en énonçant le texte dramatique. Ces mouvements soutiennent parfois les signes linguistiques, mais sont la plupart du temps sans lien avec le drame. Jan Lauwers questionne ici l'unité dramatique entre le corps

et la voix qui énonce le texte. La présence corporelle n'est plus une identité stable automatiquement décodée. S'opposant à la cohérence dramatique entre la parole et le corps, ce dernier se définit comme un montage construit par collage. Le corps mouvant devient une multitude d'images.

Le travail de Jan Lauwers s'intègre à la réflexion contemporaine sur le rapport entre le texte et le corps. Helga Finter<sup>12</sup> met en évidence la tentative du corps d'énoncer un discours indépendant du langage verbal dans le cas de « l'esthétique du cri » – hurler le texte jusqu'à ce qu'il en devienne inintelligible. Il en va de même dans cette première séquence du *Bazar du homard* qui se fonde sur la désarticulation entre le texte énoncé et les mouvements du corps. La danse crée son propre langage. Les langages dramatique et postdramatique s'opposent au sein même du corps du performeur.

L'opposition entre l'univers dramatique et la performance autonome se traduit également par la présence simultanée de séquences dramatiques et dansées. Dans *Le Bazar du homard*, Tijen Lawton et Julien Faure dansent pendant qu'Inge Van Bruystegem énonce son texte. Les personnages incarnés par Lawton et Faure sont ici effacés : ils occupent l'espace en tant que danseurs et non comme des personnages dramatiques. Indépendamment du drame, les deux performeurs construisent leur propre univers.

### Maintenir ici mention de la place d'une photo

Photographie : Tijen Lawton et Julien Faure dans *Le Bazar du homard* de Jan Lauwers/Needcompany ©  
Needcompany

Le duo dansé étant rythmé par la distance et le contact entre un homme et une femme, les relations intersubjectives homme-femme peuvent paraître au centre de la chorégraphie. L'on pourrait penser que le duo s'appuie sur le contenu dramatique de la scène théâtrale dans laquelle la chorégraphie s'inscrit : il y est question de la relation amoureuse entre Nasty et Salman. La séquence dansée se définirait dès lors en tant que métaphore du contenu dramatique. Cette hypothèse n'est cependant pas valide dans la mesure où le corps androgyne de Tijen Lawton s'oppose à une figuration de la féminité. Ceci est renforcé par la chemise d'homme qu'elle porte et qui ne laisse apparaître aucune de ses courbes féminines. Jan Lauwers déjoue ici la tentation de considérer cette séquence comme une métaphore dansée du drame. Empêchant une assimilation dramatique excessive grâce au corps androgyne habillé comme un homme, Jan Lauwers préserve l'indépendance sémantique de la chorégraphie. Il résiste à sa contamination.

## 2. Mise en tension et fusion

Un phénomène de fusion se produit lorsque la danse devient narrative et soutient le drame. Cette approche du mouvement dansé s'observe dans la scène qui figure le décès du fils et réunit ce dernier, son père et sa mère. La danse et l'énonciation du texte y conjuguent leur pouvoir de représentation.

Michel Bernard<sup>13</sup> distingue trois utilisations possibles de la dimension sémantique du texte par la danse. Son hypothèse porte sur une lecture antérieure du texte par le chorégraphe. Elle paraît également valide pour l'énonciation du texte sur scène, précédant la séquence dansée. Deux des approches identifiées par Bernard sont observables dans cette séquence. La chorégraphie se construit :

- comme une figuration du texte : la douleur parentale est exprimée par certaines postures et par les mimiques du visage ;
- comme une construction rythmique qui relève d'une esthétique de la rupture, entre accélérations et ralentissements, extensions et flexions. Ceci se traduit par les flexions des jambes de la mère et des bras du fils, la rythmicité différente des deux danseuses, l'alternance entre les rythmes compulsifs et le relâchement du corps.

Les mouvements de la mère soutiennent l'action dramatique : Grace Ellen Barkey est fréquemment pliée en deux ou le dos cambré, une main sur le bas du ventre. Son visage est tendu, crispé de douleur ; les yeux sont fermés, la bouche grimaçante. Tout son corps figure la psychologie du personnage de la mère. La fonction dramatique du père est soutenue par le film projeté à l'écran. Le père y apparaît cherchant son fils sur la plage. Deux rapports à la fable se confrontent dans cette séquence : une relation poétique, métaphorique concrétisée par la performance corporelle de la danseuse et une relation diégétique typiquement cinématographique.

### Maintenir ici la mention de place d'une photo

Photographie : Grace Ellen Barkey dans *Le Bazar du homard* © Needcompany

À une danse proche de la danse moderne dans sa finalité – intentionnalité, imaginaire comme guide, thématique à partager avec le spectateur, etc. – s'ajoutent des mouvements dansés pulsionnels. Se détachant du figuratif, ces mouvements conduisent la danse vers son abstraction. Chez les deux performeuses, des mouvements se répètent dans un ordre non constant. La chorégraphie consiste ici dans une partition que le performeur s'approprie et module selon les pulsions de son corps.

L'expressivité inhérente du corps de Grace Ellen Barkey se manifeste notamment par le dévoilement d'une partie de son corps : les larges bretelles de sa robe tombent et laissent apparaître sa poitrine. Nous rejoignons Michèle Febvre lorsqu'elle affirme que ce dévoilement vient appuyer la théâtralité inhérente au corps dansant : comme dans *Le Sacre du printemps* de Pina Bausch, ce sont les mouvements du corps – faussement spontanés – qui provoquent l'exhibition de la poitrine et non l'action narrative. Le dévoilement « par accident » s'oppose à l'esthétique du mouvement totalement maîtrisé et accentue l'impression de pulsion qui domine la danse.

### 3. Intégration

Dans la cinquième partie du spectacle, les parents observent Jef qui danse et évoquent l'incendie qui a causé le décès de leur fils. Tijen Lawton incarne le rôle de Jef par l'intermédiaire exclusif des mouvements dansés non figuratifs. Elle ne regarde jamais les parents et crée un univers chorégraphique qui n'évoque pas directement la scène dramatique jouée simultanément. Par une subtile alchimie, la danse est ici à la fois dramatique et autonome. Lauwers confronte l'horreur de l'accident, portée par le texte, et la force des sentiments éprouvés à l'égard de l'enfant, explorée au moyen de la chorégraphie de Lawton. La relation entre le drame et la danse se produit ici à sens unique : le texte a recours à la danse pour gagner en cohérence et en représentation, mais la danse déploie un univers totalement autonome.

### 4. Le détachement

Dans une séquence du spectacle, un ours chante gauchement une chanson ; les autres performeurs dansent en rythme. Ces chorégraphies collectives sont sans rapport avec le drame. Au contraire, leur légèreté contraste avec le propos tragique. Lehmann<sup>14</sup> souligne combien les acteurs chez Jan Lauwers constituent des personnalités qui font preuve de *détachement*, plutôt que des rôles construits. La désinvolture des acteurs, ancrés dans une réalité scénique qui assume la situation théâtrale, empêche l'inscription totale du spectacle dans l'illusion dramatique. Dans les spectacles postdramatiques développant une esthétique du détachement, les acteurs habitent leur rôle sans pour autant construire l'illusion solide qu'ils sont des personnages fictionnels. Leur identité personnelle est préservée.

Le détachement se présente ici sous deux formes : la situation spectaculaire est assumée et les codes de la danse sont balayés en faveur d'un retour à une jouissance primitive. Jan Lauwers explore ici la tension éprouvée par le performeur entre la liberté des mouvements naturels et la soumission relative à la technique. Dans certaines séquences, les performeurs, tous professionnels, font entrevoir un corps naturel au spectateur, sans technique apparente : les mouvements sont patauds, imparfaits et rappellent les jeux enfantins. Libérée de la technique, la danse se veut jouissive. Les cris de plaisir qui l'accompagnent renforcent cette finalité.

L'illusion est brisée au profit d'un divertissement auquel le spectateur est convié. L'allégresse palpable sur le plateau ne demande qu'à se propager dans la salle. L'explosion de vie contraste cependant avec le caractère tragique du drame. Chez Jan Lauwers, la vie et la mort se confrontent sans cesse.

Michèle Febvre rappelle combien le vêtement peut contribuer à cacher ce corps « trop danseur »<sup>15</sup>. Dans *Le Bazar du homard*, ce procédé prend des allures parodiques : le costume de l'ours dont est affublé l'un des performeurs empêche toute exécution précise des mouvements ; la gaucherie est inévitable.

Le corps atypique de certains performeurs est également exploité : le performeur Julien Faure est pratiquement nu ou torse nu durant la totalité du spectacle, laissant apparaître sa pilosité abondante. Le

corps n'apparaît pas ici en tant qu'instrument au service de la technique et des codes de la danse, mais en tant que présence naturelle, imparfaite, non travaillée, parodiée notamment par l'ours. Il est ici un « corps-sujet » possédant une existence individualisée, s'opposant ainsi à celui universel et interchangeable du danseur classique.

---

<sup>1</sup> Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* [1956], Belval, Circé, 2006.

<sup>2</sup> Denis Guénoun, *Actions et acteurs : raisons du drame sur scène*, Paris, Belin, 2005, coll. « L'extrême contemporain », p. 27.

<sup>3</sup> Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>5</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre National de la Danse, 2001, p. 18.

<sup>6</sup> Pour Michel Bernard, la notion d'*ex-expression* est à entendre au sens étymologique du mot, comme un processus pulsionnel et énergétique.

<sup>7</sup> Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p. 150.

<sup>8</sup> Eugenio Barba, in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 270.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>10</sup> Jan Lauwers, *Le Bazar du homard*, création le 10 juillet 2006 lors du festival d'Avignon.

<sup>11</sup> Deborah Jowitt, in Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, Paris, Chiron, 1995, coll. « Art nomade », p. 13.

<sup>12</sup> Helga Finter, « Antonin Artaud and the Impossible Theatre: the Legacy of the Theatre of Cruelty », in *The Drama Review*, vol. 41, n. 4, 1997, p. 15-40.

<sup>13</sup> Michel Bernard, *op.cit.*, p. 127.

<sup>14</sup> Hans-Thies Lehmann, in Christel Stalpaert *et al.*, *No Beauty For Me There, On Jan Lauwers' Theatre Work With Needcompany*, Gand, Academia Press, 2007, p. 72.

<sup>15</sup> Michèle Febvre, *op.cit.*, p. 65.